



## Roland Barthes: Bolesti kazališnog kostima<sup>1</sup>

Prijevod: prof. Mirna Cvitan Černelić

*Kao semiolog, Roland Barthes je, u proučavanju gotovo svih aspekata suvremenoga života, značajan segment svojega djela posvetio fenomenu odijevanja i mode. U jednom je intervjuu objavljenom 1967, obrazložio taj svoj interes:*

*„...odjeća je jedan od onih objekata komunikacije poput hrane, kretnji, ponašanja, razgovora, koje sam uvijek proučavao s velikom radošću, jer s jedne strane, postoje svakodnevno i pružaju mi mogućnost da spoznam samoga sebe na najneposrednijoj razini jer u njima propitujem vlastiti život, i stoga što s druge strane, oni postoje intelektualno i nude se jednoj sustavnoj analizi formalnim sredstvima.“*

*Dok je svoje kapitalno djelo Le système de la mode posvetio analizi odjeće opisanoj u modnim časopisima, u niz tekstova i intervjuja analizira stvarnu odjeću. Među tim tekstovima, izvajamo tekst posvećen kazališnom kostimu, koji, iako pisan 1955., postavlja pitanja koja nisu nimalo izgubila na aktualnosti.*

Ne bih htio ovdje zacrtati niti povijest niti estetiku, već patologiju, ili još bolje, moral kazališnoga kostima. Predložiti ću nekoliko jednostavnih pravila koja će nam možda omogućiti da prosudimo je li jedan kostim loš, zdrav ili bolestan.

Moram ponajprije odrediti temelj koji postavljam tom moralu ili tom zdravlju. U ime čega ćemo odlučiti o prosudbi kostima jednoga djela? Mogli bismo odgovoriti (a čitave epohe su to činile): povijesna istina ili dobar ukus, vjernost detalju ili užitek za oči. Ja predlažem drugo podneblje za naš moral: djelo samo. Svako dramsko djelo može se svesti na ono što Brecht naziva društveni *gestus*, tu posebnu historijsku shemu koja je u temelju svake predstave, a na režiseru je da je otkrije i iskaže: na raspolaganju su mu sve kazališne tehnike: igra glumca, postava, pokret, dekor, rasvjeta, kao i kostim.

Dakle, upravo ćemo na nužnosti da se u svakoj prilici iskaže taj društveni *gestus* komada, temeljiti naš moral kostima. To znači da ćemo kostimu pridati čisto funkcionalnu ulogu, i da će ta funkcija biti ponajprije intelektualna, više nego plastična ili emocionalna. Kostim je tek jedan od članaka odnosa koji u svakom trenutku mora davati smisao djelu u njegovoj izvanjskosti. Dakle, loše je sve ono što u kostimu remeti jasnoću toga odnosa, proturječi, zamračuje ili iskrivljuje društveni *gestus* spektakla; dobro je sve ono što oblicima, bojom, materijom i rasporedom pomaže u čitanju *gestusa*.

Dakle, kao i u svakoj pouci, započnimo s negativnim pravilima i pogledajmo najprije što jedan kazališni komad ne smije biti (razumije se, pod uvjetom da smo prihvatili postavke naše pouke).

Općenito, kazališni kostim ni pod koju cijenu ne smije biti *alibi*, to jest neko *drugdje* ili neko opravdanje: kostim ne smije biti sjajno vizualno mjesto prema kojemu se usmjeruje pažnja, izbjegavajući suštinsku stvarnost spektakla, ono što bismo mogli nazvati odgovornošću; a zatim, kostim ne smije biti niti neka vrst izlike, element kompenzacije čiji bi uspjeh iskupljivao nečujnost ili neprikladnost djela. Kostim uvijek mora zadržati vrijednost čiste funkcije, on ne smije niti prigušivati, niti uveličavati djelo, on se mora čuvati toga da značenje kazališnoga čina nadomješta samostalnim vrijednostima. Kostim je dakle za osudu kada postane cilj za sebe. On komadu duguje određen broj posudbi: ako je jedna usluga pretjerano razvijena, ako poslužitelj postane važniji od gospodara, tada je kostim bolestan, on obolijeva od hipertrofije.

Što se mene tiče, ja vidim tri uobičajene bolesti, zablude ili alibije kazališnoga kostima, tako uobičajene u našoj umjetnosti.

Temeljna je bolest hipertrofija povijesne funkcije, one koju ćemo nazvati arheološkim verizmom. Valja se podsjetiti da postoje dvije vrste povijesti: pametne povijesti koja pronalazi specifične duboke napetosti, sukobe prošlosti, i površnu povijest koja mehanički obnavlja neke anegdotske pojedinosti. Kazališni kostim, dugo je bio omiljeno polje za vježbanje takve povijesti. Poznata su nam epidemijiska pustošenja verističkoga zla u građanskoj umjetnosti: kostim, zamišljen kao zbrajanje istinitih detalja, upija, a zatim razbija pažnju promatrača koja se raspršuje daleko izvan spektakla, u područje beskonačno sitnoga. Naprotiv, dobar, čak i povijesni kostim, globalna je vizualna činjenica. Postoji određeni stupanj istine ispod koje se ne valja spuštati kako je se ne bi uništilo.

Veristički kostim kakav još uvijek možemo vidjeti u nekim opernim ili operetnim predstavama, doseže vrhunce apsurdnosti, a istinitost cjeline briše točnost jednoga dijela, dok glumac nestaje ispod dugmađi, nabora i umjetne kose. Veristički kostim neizbježno proizvodi sljedeći učinak: vidimo jasno da je to istinito, pa ipak ne vjerujemo u to.

Navest ću jedan primjer pobjede nad verizmom, kostime za *Princa od Homburga* koje je izradio Gischia<sup>2</sup>. Društveni *gestus* komada počiva na određenom poimanju *militarizma* i toj je ideji Gischia podredio svoje kostime: sva njihova obilježja isticala su semantiku vojnika, više nego semantiku XVII stoljeća: jasni oblici, boje, istodobno stroge i jasne, element važniji nego sve ostalo (ovdje dojam kože i platna), čitava optička površina spektakla, preuzeli su argument djela. Isto tako, nije u Brechtovoj *Mutter Courage* Berliner Ensembla povijest/datum odredila istinitost kostima, nego su pojam beskonačnoga rata neprestano iskazivali gipsano sivilo, istrošenost tkanina, oskudnost pruća, konopa i drva, a ne arheološka istinitost nekoga oblika ili nekoga predmeta.

Uostalom, u suštini (a ne oblicima i bojama) nalazimo najdublju povijest. Dobar kostimograf mora publici pružiti taktilni osjećaj onoga što vidi izdaleka. Ja nikada ne očekujem ništa od dobrog umjetnika koji profinjuje oblike i boje, a da mi ne nudi promišljeni izbor materije koju koristi: jer u samoj stvari predmeta (a ne u plošnom prikazu) nalazi se istinska povijest ljudi.

Druga, isto tako česta bolest jest estetička bolest, hipertrofija neke formalne ljepote bez ikakve veze s djelom. Naravno, bilo bi besmisleno zaniijekati kostimu čisto plastičke vrijednosti: ukus, sreća, ravnoteža, odsutnost vulgarnosti, traženje originalnosti. Ali odviše često, te nužne vrijednosti postaju ciljem za sebe, a pažnja promatrača odvlači se izvan kazališta, umjetno usmjerena prema nekoj parazitskoj funkciji: možemo tada imati divan estetski, ali nemamo više ljudski teatar. S donekle puritanskim pretjerivanjem, rekao bih da smatram gotovo uznemirujućim znakom pljeskanje kostimima (to je često u Parizu). Zastor se podiže, oko je osvojeno, i plješe se. Ali što se tada uistinu zna, osim da je ta crvena lijepa ili ti nabori vješti? Zna li se hoće li se taj sjaj, ta istančanost, ta inventivnost uskladiti s djelom, služiti mu, doprinijeti razumijevanju njegova značenja?

Sam tip takvog skretanja je Bérard<sup>3</sup> estetika koja se danas koristi uzduž i poprijeko. Podržan snobizmom i mondenošću, estetički ukus kostima pretpostavlja neovisnost koju može pokazati svaki element predstave: pljeskati kostimima u tijeku same svečanosti, znači naglasiti jaz među stvaraocima, to znači svesti djelo na slijepo povezivanje performansi. Zadatak kostima nije u tome da zavede oko, nego da ga uvjeri.

Kostimograf dakle mora izbjegavati da bude istodobno slikar i krojač. On će zazirati od plošnih vrijednosti slikarstva, izbjegavat će prostorne odnose svojstvene toj umjetnosti, jer su prema definiciji slikarstva, upravo ti odnosi nužni i dovoljni: njihovo bogatstvo, njihova zgusnutost, sama tenzija njihova postojanja uvelike nadilazi argumentativnu funkciju

kostima. A ako je kostimograf slikar, on mora zaboraviti svoj poziv u trenutku kad postane stvaraoc kostima. Malo je reći da svoju umjetnost mora podrediti komadu: on je mora poništiti, zaboraviti slikarski prostor i stvoriti vuneni i svileni prostor ljudskih tijela. On se mora suzdržati od stila „velikog kreatora“ koji danas vlada u nekim kazalištima. Šik kostima, uštrkana sloboda antičkoga nabora za kojeg bi se moglo reći da dolazi ravno od Diora, modni izgled neke krinoline, nečasni su alibiji koji pomućuju jasnoću argumenta, a od kostima čine vječitu, „vječito mladu“ formu, rasterećenu vulgarnih sadržina prošlosti, a to je, pogađamo, protivno pravilu koje smo postavili na početku.

Postoji uostalom jedno moderno obilježje koje sažima tu hipertrofiju estetike, a to je fetišizam maketa (izložbe, reprodukcije). Maketa obično nimalo ne otkriva kostim, jer joj nedostaje bitni doživljaj, doživljaj materije. Vidjeti na sceni kostime-makete, ne može biti dobar znak. Ne kažem da maketa nije nužna, ali to je samo pripremni postupak koji ne bi morao zanimati nikoga osim kostimografa i krojačicu; maketa bi na sceni morala biti potpuno uništena, osim za neke rijetke spektakle u kojima se svjesno traži umjetnost freske. Maketa bi morala ostati sredstvo, a ne postati stil.

Napokon, treća bolest kazališnoga kostima, jest novac, hipertrofija raskoši, ili barem njezina privida. Ta je bolest veoma česta u našem društvu u kojemu je teatar uvijek predmet ugovora između gledatelja koji daje svoj novac i upravitelja koji mu mora vratiti taj novac u najočitijem mogućem obliku. Očito je da uslijed toga, prividna raskoš kostima pruža spektakularan i uvjerljiv povrat. Pojednostavljeno, kostim je *isplativiji* od emocije ili razumijevanja koji su uvijek neizvjesni, i bez vidljivih odnosa s njihovim stanjem kao robe. Vidimo također da se, čim se neki teatar vulgarizira, sve više oslanja na raskoš kostima koje se dolazi gledati zbog njih samih i koji ubrzo postaju glavnom atrakcijom predstave (*Galantna Indija* u Operi, *Divni ljubavnici* u Comédie Française). Gdje je u svemu tome teatar? Nigdje, razumije se: užasna rak-rana bogatstva potpuno ga je progutala.

Prilično vražjim mehanizmom, raskošni kostim plitkosti dodaje laž: nije više vrijeme (Shakespeare, na primjer) kada su glumci nosili bogate, ali autentične kostime, preuzete iz garderobe plemstva. Danas je bogatstvo odviše skupo i zadovoljava se sličnošću, to jest laži. Tako to nije čak niti luksuz, to je hipertrofirana patvorina. Sombart je ukazao na građansko podrijetlo sličnosti. Izvjesno je da su u nas nadasve malograđanski teatri u tome neumjereni. To pretpostavlja infantilno stanje gledatelja kojemu se odriče istodobno svaki kritički duh i svaka stvaralačka imaginacija. Jasno, ne možemo iz kazališnoga kostima izbaciti sličnost, ali ako joj pribjegavamo, morali bismo je barem *označiti*, odreći se potvrđivanja laži: u kazalištu, ništa se ne smije sakriti. To proizlazi iz jednostavnoga moralnoga pravila koje je uvijek, vjerujem, proizvodilo veliki teatar: u posjetitelja valja imati povjerenja, odlučno mu predati moć da sam stvara bogatstvo, da viskozu pretvori u svilu, a laž u iluziju.

Upitajmo se sada kakav treba biti dobar kazališni kostim, i budući da smo mu priznali funkcionalnu prirodu, pokušajmo odrediti vrstu uporišta o koje se oslanja. Ja vidim najmanje dva, bitna.

Ponajprije, *kostim mora biti argument*. Ta intelektualna funkcija kazališnoga kostima danas je najčešće zatrpana pod parazitskim funkcijama koje smo napomenuli (estetika, verizam, novac). Ipak, u svim velikim epohama teatra, kostim je imao snažnu semantičku vrijednost: on nije bio namijenjen samo da bude viđen, nego i da se čita, da prenosi ideje, spoznaje ili osjećaje.

Spoznajna čestica kazališnoga kostima, njegov temeljni element je *znak*. U *Tisuću i jednoj noći* imamo divan primjer odjevnoga znaka: doznajemo da bi svaki put kad bi bio ljutit, kalif Harun Al Rašid odijevao crvenu odjeću. Dakle, crveno je za kalifa znak, spektakularni *znak* njegova bijesa. On podanicima mora vizualno prenijeti jednu kognitivnu činjenicu: vladarevo stanje duha i sve posljedice koje ono uključuje.

Jaki, popularni teatri, uvijek su koristili točan odjevni kod i uvelike su obilno prakticirali ono što bismo mogli nazvati politikom znaka: podsjetit ću samo da su u Grka, maska i boja ukrasa unaprijed ukazivali na društveni ili osjećajni položaj lika, da su na srednjovjekovnoj pozornici i na elizabetinskoj sceni, boje kostima, simboličke u nekim slučajevima, omogućavale na neki način dijakritičko čitanje stanja glumaca. Napokon, u *Commedii dell' arte*, svaki psihološki tip posjedovao je svoju konvencionalnu odjeću. Tek je građanski realizam, umanjujući svoje povjerenje u moć razumijevanja publike, sveo znak na neku vrst arheološke istine kostima: znak je degradiran na detalj i započelo se vjerodostojnim, a ne označujućim kostimima. Taj porok imitacije dosegao je kulminaciju u baroku 1900., što je istinski pandemonium kazališnoga kostima.

Budući da smo zacrtali patologiju kostima, moramo naznačiti neke bolesti koje mogu djelovati na odjevni *znak*. To su na neki način bolesti prehrane: znak je bolestan svaki put kad je loše, previše ili premalo nahanjen značenjem. Navesti ću među najpoznatijim bolestima: odsutnost znaka (wagnerijanske heroine u noćnoj košulji), njegova doslovnost (Bakantice označene grozdovima), pretjerano pokazivanje (pera Chanteclera<sup>4</sup>, složena jedno na drugo: ukupno u predstavi nekoliko stotina kilograma); neprikladnost („povijesni“ kostimi iz različitih razdoblja) i napokon umnožavanje i unutarnja ravnoteža znakova (na primjer, kostimi u Folie-Bergère koji se odlikuju smionošću i jasnoćom povijesne stilizacije, složeni su, brkajući sporedne znakove poput fantazije i raskoši: tu su svi znakovi smješteni na istom planu).

Možemo li definirati *zdravlje* znaka. Ovdje se valja čuvati formalizma: znak je uspješan kad je funkcionalan i ne možemo mu dati neku apstraktnu definiciju. Sve ovisi o stvarnom sadržaju predstave. Znak je nadasve odsutnost bolesti: kostim je zdrav kad ostavi djelo slobodnim da prenese svoje duboko značenje, kad ga ne opterećuje i

omogućuje na neki način glumcu da se bez parazitskog tereta posveti svojim suštinskim zadacima. Možemo barem reći da dobar odjevni kod, djelotvoran sluga *gestusa* djela, isključuje naturalizam. Brecht je to sjajno objasnio povodom kostima za *Majku*: scenski se ne *označuje* istrošenost neke odjeće postavljajući na scenu uistinu istrošen kostim. Da bi se pokazala, istrošenost ne mora biti *pretjerana*, obdarena nekom vrsti epske dimenzije: dobar znak uvijek mora biti plod nekog izbora ili naglašavanja. Brecht je dao detaljne upute za nužne postupke u stvaranju *znaka* istrošenosti: opažaju se tu promišljanje, minucioznost, strpljivost (obrada kostima klorom, paljenje boje, struganje britvom, mrljanje voskom, lakom, masnim kiselinama, rupe, zakrpe). U našim su kazalištima, opčinjeni estetskom dovršenošću kostima, još veoma daleko od toga da se odjevni *znak* podvrgne tako minucioznim i nadasve toliko „promišljenim“ postupcima (znamo da je u Francuskoj umjetnost sumnjiva ako misli). Ne vidimo Leonor Fini<sup>5</sup> kako prinosi let-lampu jednoj od onih lijepih crvenih boja o kojima sanja čitav Pariz.

Ta je ljudskost kostima uvelike ovisna o svom okruženju, o suštinskoj sredini u kojoj se kreće glumac. Promišljena usuglašenost kostima i njegove pozadine možda je prvi zakon teatra: znamo da na primjer u nekim opernim režijama, gomila oslikanog dekora, neprestano i nepotrebno kretanje šarenog zbora, sve te pretrpane površine, pridaju čovjeku groteskni obris, bez emocija i bez jasnoće. Teatar od svojih glumaca otvoreno zahtijeva određenu tjelesnu primjerenost. Ma kakav mu se moral pridaje, teatar je u nekom smislu svečanost ljudskog tijela i kostim i pozadina moraju poštovati to tijelo, izražavajući svaku ljudsku osobinu. Što je veza između kostima i njegova okruženja organsnija, to je kostim opravdaniji. Nepogrešiv je test kada se kostim postavi u odnos s *prirodnim* tvarima poput kamena, lišća, noći. Ako kostim posjeduje jedan od poroka koji smo naveli, odmah vidimo da on prlja pejzaž koji djeluje oskudno, izmučeno, smiješno. Naprotiv, ako je kostim zdrav, priroda ga mora upiti, čak i uzdići.

Drukčiji, a ipak neophodan sklad koji je teško postići jest kostim lica. Koliko tu ima morfoloških anakronizama! Koliko li je posve modernih lica postavljeno na lažne ovratnike i lažne nabore! Znamo da je to jedan od najosjetljivijih problema povijesnoga filma (rimski senatori sa šerifovskim glavama). U kazalištu je to isti problem: kostim mora znati *upiti* lice, mora se osjetiti da ih oboje prekriva isti povijesni epitel.

Ukratko, dobar kazališni kostim mora biti dovoljno materijalan da bi označavao i dovoljno transparentan da svoje znakove ne pretvori u parazitske. Kostim je pismo i on posjeduje njegovu dvojakost: pismo je sredstvo u službi neke tvrdnje koja ga nadilazi, ali ako je pismo odviše siromašno ili odviše bogato, ili prelijepo ili odviše ružno, ono više ne dopušta čitanje i promašuje svoju funkciju. Kostim također mora pronaći onu vrstu rijetke ravnoteže koja mu omogućuje da pomogne čitanju kazališnoga čina ne opterećujući ga nikavom parazitskom vrijednošću. On se mora odreći svakog egoizma i svakog pretjerivanja u dobrim namjerama, on mora sam po sebi proći neopažen, ali mora postojati: glumci ipak

ne mogu hodati goli! On mora biti istodobno materijalan i transparentan: mora ga se vidjeti, ali ne gledati. To je možda tek prividni paradoks: Brechtov primjer poziva nas da shvatimo da jedino u naglašavanju njegove materijalnosti, kazališni kostim ima najviše šanse da dosegne svoje nužno podređivanje kritičkim ciljevima predstave.

---

<sup>1</sup> Roland Barthes (2001), *Le bleu est à la mode cette année*, Institut français de la mode, Paris.

<sup>2</sup> Leon Gischia (1903-1991), francuski slikar, scenograf, kostimograf. Kao blizak suradnik Jeana Vilara, revolucionirao je odnos prema sceni i kostimu, oslobodivši ih naracije i onoga što Barthes naziva „povijesnim verizmom“.

<sup>3</sup> Christian Bérard (1902-1949), slikar, ilustrator, scenograf, kostimograf, surađuje s Jeanom Cocteauom i Louisom Jouvetom.

<sup>4</sup> Pijetao Chantecler, lik iz srednjevjekovnog djela *Roman de Renart*. Također kazališni komad Edmonda de Rostanda koji na scenu dovodi pijetla.

<sup>5</sup> Leonor Fini (1908-1996), slikarica, spisateljica, scenograf, kostimograf, bliska pokretu nadrealista.